



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Marcin Kowalczyk

ORCID: 0000-0002-2033-445X

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

STRATEGIE UPAMIĘTNIANIA ANTROPOCENU W KINIE POSTAPOKALIPTYCZNYM NA PRZYKŁADZIE FILMOWEJ SERII *MAD MAX* GEORGE'A MILLERA

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.12>

ZMIENNA PAMIĘĆ POSTAPOKALIPSY

Przekonanie, że świat zmierza ku zagładzie, jest mocno zakorzenione w historii kultury¹, a postęp technologiczny obserwowany przez ostatnie 200 lat bynajmniej nie unieważnił związanych z tym lęków. Dlatego różnorodne narracje postapokaliptyczne wciąż są istotnym elementem współczesności². Człowiek ma bowiem skłonność do przekuwania symptomów obserwowanego dokoła kryzysu w jego ostateczną manifestację — globalną katastrofę kończącą życie na Ziemi w znanej dotąd formie³. Nie sposób wymienić tu choćby części prac opisujących problemy, które zdaniem ich autorów sprawiają, że świat stoi na krawędzi zagłady. Do najczę-

¹ Stephen O'Leary, badając apokaliptyczne wyobrażenia, stwierdza: „Każdą kulturą, która stworzyła mit o swoim boskim i kosmologicznym pochodzeniu, starała się spojrzeć w przyszłość w kierunku własnego końca”. Zob. S. O'Leary, *Arguing the Apocalypse. A Theory of Millennial Rhetoric*, New York-Oxford 1994, s. 4; zob. także *Imagining the End: Visions of Apocalypse from the Ancient Middle East to Modern America*, red. A. Amanat, M. Bernhardsson, London-New York 2002.

² L.M. Nijakowski, *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*, Warszawa 2019, s. 17.

³ Steven Pinker wskazuje jednak, że jest to rozumowanie błędne, ponieważ marginalizuje osiągnięcia współczesnej cywilizacji, które sprawiają, że żyjemy w najlepszej z dotychczasowych epok. Autor proponuje, by wszelkie symptomy kryzysu traktować jako problemy do rozwiązania. Przywołuje też szereg prac dowodzących postępu i skuteczności człowieka w radzeniu sobie z przeciwnościami. Zob.

ściej wskazywanych należą zanieczyszczenie środowiska naturalnego, rewolucja biogenetyczna, wyczerpanie paliw kopalnych, nierówności pogłębiające podziały społeczne⁴. I choć ostateczną zagładę określa się zwykle mianem „apokalipsy”, termin ten często odrywa się od swojej etymologii i religijnego kontekstu. Dlatego wydarzenie to nie służy już (zgodnie z greckim źródłosłowem) objawieniu i nie otwiera drogi do zbawienia. Teresa Heffernan, analizując dwudziestowieczne narracje postapokaliptyczne, dochodzi do wniosku, że choć przedstawiany w nich świat jest wyniszczony, to w wielu z nich nie ma lepszego świata, który mógłby go zastąpić. Narracje te nie oferują nowego początku ani żadnej nadziei na odrodzenie lub odnowienie; koniec jest raczej bezsensowny i arbitralny⁵. Jednak ów kryzys teleologicznego wymiaru katastrofy tym bardziej prowokuje artystyczną odpowiedź na pytanie: Jak będzie wyglądał świat po załamaniu się istniejącego porządku? Paradoksalnie jednak odpowiedź ta mówi coś istotnego nie o przyszłości, lecz o terażniejszości.

Ważne miejsce we współczesnej refleksji postapokaliptycznej zajmuje kino, które dzięki możliwościom technicznym jest w stanie wykreować sugestywne obrazy zagłady i życia po niej. Przy czym sam termin „film postapokaliptyczny” używany jest dwojako. W wąskim sensie odnosi się do odmiany gatunkowej filmu science fiction, w szerokim zaś wskazuje na motyw globalnej zagłady obecny w konkretnym obrazie, w którym jednak odnajdujemy także elementy innych gatunków⁶. W niniejszym tekście koncentruję się na pierwszym wariantcie, w którym globalna katastrofa kreowana przez kino głównego nurtu popkultury łączy się nierozzerwalnie z wyludnionymi krajobrazami, zniszczonymi miastami, a więc kresem antropocenu — epoki technologicznego tryumfu ludzkości. Jako że przedmiotem zainteresowania będzie pamięć o wszystkim, co przeminęło wraz z nią, warto powiedzieć kilka słów o tym kluczowym dla wyводу okresie.

Badacze zwykle wiążą początek antropocenu z rewolucją przemysłową, która zmieniła miejsce i rolę człowieka w świecie. W jej finale bowiem zdołał on podporządkować sobie planetę ze wszystkimi zasobami, a co za tym idzie — stał się istotnym czynnikiem geofizycznym⁷. Na skutek tego procesu historia Ziemi zaczęła przenikać się z historią świata⁸. Taka optyka wpłynęła na zmianę sposobu myślenia

S. Pinker, *Nowe Oświecenie. Argumenty za rozumem, nauką, humanizmem i postępem*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2018.

⁴ Zob. S. Žižek, *Living in the End Times*, London 2010, s. X.

⁵ T. Heffernan, *Post-Apocalyptic Culture. Modernism, Postmodernism and the Twentieth Century Novel*, Toronto 2008, s. 5.

⁶ Więcej o uwikłaniach gatunkowych filmów realizujących pewien wzorzec wspólny dla kina postapo pisze Lech M. Nijakowski, *Świat po apokalipsie*, s. 29.

⁷ Zob. W. Steffen, P.J. Crutzen, J.R. McNeill, *The anthropocene: Are humans now overwhelming the great forces of nature?*, „Ambio” 36, 2007, nr 8, s. 614–621. Przyjmuję tu podstawową definicję antropocenu, choć zakres stosowania tego terminu bywa różny. Więcej pisze o tym Ewa Bińczyk w książce *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018.

⁸ D. Chakrabarty, *Anthropocene time*, „History and Theory” 57, 2018, nr 1, s. 6.

o samym człowieku. Świetnie uchwycił to Dipesh Chakrabarty: „Nazwanie człowieka czynnikiem geologicznym — pisze badacz — wymaga od nas powiększenia skali, w jakiej człowieka sobie wyobrażamy”⁹. Stwierdzenie to buduje silny kontrast między człowiekiem antropocenu a człowiekiem postapokalipsy. Ten ostatni bowiem żyje w świecie skrajnie nieprzyjaznym i najczęściej nie dysponuje narzędziami do jego przekształcania. Nic więc dziwnego, że jednym z ważnych elementów literackich i filmowych narracji postapokaliptycznych jest przejmująca tęsknota za utraconą cywilizacją¹⁰. Wszystko, co minione, stanowi zwykle punkt odniesienia dla nowych struktur społecznych, inspiruje plany odbudowy dawnego porządku.

Jednak stosunek ludzi zamieszkujących świat po zagładzie do minionej cywilizacji i jej dorobku zmienia się, co dostrzec można, jeśli porównać postapokaliptyczne obrazy, które dzieli kilkadziesiąt lat. Szczególnie wyraźna różnica w postrzeganiu antropocenu rysuje się w serii filmów *Mad Max* w reżyserii George’a Millera¹¹. Składające się na nią części powstawały na przestrzeni blisko czterdziestu lat, a każda kolejna proponowała nowe spojrzenie na kwestię przetrwania, inaczej rozkładała akcenty dotyczące relacji społecznych, wprowadzała elementy nieobecne dotąd w postapokaliptycznym dyskursie¹². Mimo wszystko proponowana przez reżysera wizja świata po zagładzie pozostała estetycznie konsekwentna, nie dziwi więc jej trwałe zakorzenienie w zbiorowej wyobraźni¹³.

Wspomniane różnice w podejściu do świata przed zagładą wiążą się z ciekawymi strategiami upamiętniania antropocenu rozumianego jako epoka dominacji (rzeczywistej bądź iluzorycznej) człowieka nad naturą. Nabiera to szczególnego znaczenia w zestawieniu ze współczesnymi dyskusjami na temat przeszłości, w których historycy porzucają perspektywę uniwersalną, podkreślając potrzebę „odzyskania wielości przeszłości”. Wylania się z tego swoisty kolaż historii, który nie jest bynajmniej historią jednorodnej globalnej cywilizacji¹⁴. Do tego dochodzi na-

⁹ D. Chakrabarty, *Klimat historii. Cztery tezy*, przeł. M. Szcześniak, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 180.

¹⁰ Zob. H.J. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty First Century*, New York 2016, s. 6. Odwołuję się tu do ustaleń dotyczących literatury, jednak w tym przypadku są one dobrym punktem odniesienia także do kina.

¹¹ *Mad Max* (reż. George Miller, 1979); *Mad Max 2. Wojownik szos (Mad Max 2: The Road Warrior*, reż. George Miller, 1981); *Mad Max pod Kopułą Gromu (Mad Max Beyond Thunderdome*, reż. George Miller, George Ogilvie, 1985), *Mad Max. Na drodze gniewu (Mad Max: Fury Road*, reż. George Miller, 2015).

¹² Constantine Verevis szczegółowo omawia relacje między poszczególnymi częściami, pokazując, w jaki sposób postapokalipsa staje się nośnikiem bardzo różnych treści. Zob. C. Verevis, *Another green world. The “Mad Max” series*, [w:] *A Companion to Australian Cinema*, red. F. Collins, J. Landman, S. Bye, Hoboken 2019.

¹³ Zilustrowanie konsekwencji przemian klimatycznych poprzez odwołanie się do *Mad Maxa* pełnić może funkcję skutecznego chwytu retorycznego, zob. E. Bińczyk, *Epoka człowieka*, s. 45.

¹⁴ Zob. M. Geyer, Ch. Bright, *World history in a global age*, „The American Historical Review” 100, 1995, nr 4, s. 1042.

ruszenie bariery między historią naturalną a historią człowieka¹⁵, a także wyraźne otwarcie (post)humanistyki na perspektywy inne niż antropocentryczna. Zatem choć katastrofa pozornie ucina ów otwarty dyskurs pamięci i drastycznie zmienia postulowane obecnie paradygmaty upamiętniania, w filmowej serii *Mad Max* wyraźnie widać różne sposoby traktowania antropocenu, który nie jawi się bynajmniej jako epoka zamknięta, o raz na zawsze ustalonych dziejach i niepozostawiającej wątpliwości aksjologicznej spuściznie¹⁶.

Oczywiście w postapokaliptycznej rzeczywistości wykreowanej przez Millera trudno mówić o upamiętnianiu i muzeum w nowoczesnym sensie definiowanym przez Tony'ego Bennetta. Badacz wskazuje, że miejscom takim stawia się dzisiaj dwa zasadnicze wymagania: równe reprezentowanie wszystkich grup i kultur w ramach działań związanych z kolekcjonowaniem, wystawianiem i konserwacją oraz takie samo praktyczne i teoretyczne prawo dostępu do zbiorów dla wszystkich członków społeczeństwa¹⁷. Świat po apokalipsie z reguły nie stwarza możliwości realizacji któregokolwiek z tych zadań. Co więcej, w rozpadającej się rzeczywistości po katastrofie muzeum nie spełnia nawet swojej tradycyjnej i pierwszoplanowej funkcji, którą jest porządkowanie wiedzy¹⁸. Nosi raczej cechy Foucaultowskiej heterotopii akumulującej czas¹⁹, heterotopii, dodajmy, przetworzonej w ramach logiki funkcjonowania społeczeństwa po zapaści. Przyjrzyjmy się zatem poszczególnym strategiom upamiętniania epoki człowieka w omawianych filmach, traktując je jako ilustrację intelektualnego klimatu czasów, w których powstały, a także projekt spojrzenia na antropocen jako „uporczywą terażniejszość”.

PAMIĘĆ UTYLITARNA

Pierwsza część *Mad Maxa* (1979) była niskobudżetową australijską produkcją, która niespodziewanie podbiła serca widzów na całym świecie i uutorowała drogę kolejnym częściom²⁰. Obraz opowiada historię Maxa Rockatanskiego, niezwykle skutecznego policjanta, który porzuciwszy służbę, mści się na okrutnym gangu za śmierć żony i syna. Mamy tu do czynienia z wczesnym stadium postapokalipsy. Już na początku filmu widz otrzymuje wyraźny sygnał, że akcja rozgrywa się w nie-

¹⁵ D. Chakrabarty, *Klimat historii*, s. 198.

¹⁶ Wywód opieram na wskazanej serii George'a Millera, choć zdaję sobie sprawę, że opowieść o Mad Maksie ma dziś charakter transmedialny. Dopelnienie obrazu komiksami, grami komputerowymi czy filmami animowanymi, w których pojawiają się Rockatansky i jego świat, wykracza wszakże poza ramy niniejszego tekstu.

¹⁷ T. Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London-New York 1995, s. 9.

¹⁸ A. te Heesen, *Teorie muzeum*, przeł. A. Teperek, Warszawa 2016, s. 148.

¹⁹ Zob. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.

²⁰ Zob. Ch. Cornea, *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*, Edinburgh 2007, s. 132–133.

dalekiej przyszłości (dosłownie „za kilka lat”). I choć w obrębie diegezy trudno dopatrzyć się śladów wielkiego kataklizmu, nie ma wątpliwości, że obraz przedstawia upadającą cywilizację: na bezkresnych opustoszałych drogach rządzą brutalne gangi, a zniszczone miasteczka pogrążone są w marazmie. Policjanci bezskutecznie próbują zaprowadzić porządek. Wszechobecny kryzys objawia się także brakiem paliwa i reglamentowaniem części zamiennych do samochodów. Prawo właściwie nie działa, stąd funkcjonariusze tacy jak Max wolą fizycznie eliminować przestępców, niż ich aresztować. Zgodnie z typologią proponowaną przez Lecha M. Nijakowskiego, można powiedzieć, że jest to rzeczywistość „cichej apokalipsy”²¹.

Ów rozkład struktur władzy połączony z marazmem jest charakterystycznym elementem świata pozbawionego przeszłości i przyszłości. Trudno więc mówić tutaj o jakichkolwiek systemowych strategiach upamiętniania. Stary porządek zanika, a nowy jeszcze się nie ukonstytuował, stąd zawieszenie kategorii czasu historycznego. Nie ma bowiem upamiętniania, świadomej „podróży w przeszłość”, tam gdzie status terażniejszości pozostaje niezdefiniowany, gdzie brak punktu wyjścia dla określenia, co ową przeszłością jest. Stąd Rockatansky, mimo że ma rodzinę, żyje dniem dzisiejszym, od patrolu do patrolu. Pewnego dnia jego przyjaciel, pełen życia Goose, zostaje podpalony przez członków gangu i doznaje ciężkich, nieodwracalnych obrażeń. Zagubiony Max próbuje znaleźć w tym wydarzeniu jakiś sens. Jednak, jak sam mówi, „to nie ma żadnego sensu”, a dobitna konstatacja dobrze oddaje stan cywilizacji i samego bohatera. Wszak, jak pisze Paul Connerton:

nasze doświadczenie terażniejszości w znacznym stopniu zależy od naszej wiedzy o przeszłości. Doświadczamy naszego terażniejszego świata w kontekście, który jest przyczynowo związany z przeszłymi wydarzeniami i przedmiotami, a zatem w odniesieniu do zdarzeń i przedmiotów, których nie doświadczamy już, gdy doświadczamy terażniejszości²².

Jeśli więc Rockatansky nie potrafi wywieść własnego „teraz” z jakiegokolwiek wariantu przeszłości, to nie może terażniejszości zrozumieć. Jego kondycja uosabia klęskę samej nowoczesności. Na oczach bohatera załamują się wielkie narracje emancypacji, w których kresem historii miało być (różnie definiowane) ostateczne wyzwolenie²³. Nic więc dziwnego, że traci z oczu jakikolwiek cel i sens rozumiane jako projekt uniwersalny. Co więcej, nie może posłużyć się również tym, co Hayden White określa mianem „przeszłości praktycznej”, która pomaga rozwiązywać problemy terażniejszości dzięki odwołaniu się do własnej bądź kolektywnej pamięci o tym, co minione²⁴. Postać Maxa poprowadzona zostaje w taki sposób, by widz rozumiał jego tragedię w wymiarze osobistym i społecznym.

²¹ L.M. Nijakowski, *Świat po apokalipsie*, s. 76.

²² P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. M. Napiórkowski, Warszawa 2012, s. 33.

²³ Por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 19–23.

²⁴ Zob. H. White, *Przeszłość praktyczna*, przeł. A. Czarnacka, [w:] H. White, *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2014, s. 43–66.

Jak wspominałem, w ilustrowanej przez dzieło pierwszej fazy postapokaliptycznego rozkładu cywilizacji nie ma jeszcze miejsca na upamiętnianie antropocenu. Bohaterowie nie wiedzą bowiem, że epoka człowieka już się skończyła. Przewidują to, dostrzegają znaki rozkładu, lecz zwykle nie są w stanie zwerbalizować ostatecznej diagnozy. Działają zanurzeni w niezdefiniowanej terażniejszości, w której brak jasnych punktów odniesienia. Rockatansky rozumie jedynie, że postępująca brutalizacja świata i na nim odciska swe piętno. Po tym, co spotkało przyjaciela, próbuje odejść ze służby, ponieważ nie chce stać się tak bezwzględny i uzależniony od przemocy jak przestępcy, których ściga. Jego przełożony Fifi podczas rozpaczliwej próby zatrzymania go stwierdza: „Wszyscy mówią, że ludzie już nie wierzą w bohaterów. Do diabła z nimi, ty i ja damy im nowych bohaterów”. Na co pozbawiony złudzeń Max odpowiada: „Naprawdę liczysz, że się na to nabiorę?”. Jeśli za Connertonem uznamy, że dyspozycją wszelkiej pamięci społecznej jest tworzenie nieformalnie opowiadanych historii o charakterze narracyjnym²⁵, w przytoczonym dialogu dostrzeżemy załamanie tego porządku. Zniknęły wszystkie punkty oparcia, wszystkie elementy, które mogłyby połączyć człowieka z przeszłością, a bohater nie widzi powodu, by w jakikolwiek sposób przeszłość ożywiać.

Jak więc pamięta postapokalipsa w swym pierwszym stadium? Otóż jedyną akceptowalną formą przeszłości są jej użyteczne wytwory. Stąd swoistymi muzeami stają się warsztaty, w których gromadzi się części, by mimowolnie podziwiać możliwości dawnych twórców. Mechanik prowadzący Maxa i Goose'a do podziemi zachowuje się jak podekscytowany przewodnik mający do pokazania nie lada atrakcję. I rzeczywiście daje bohaterom prawdziwy unikat: pojazd o dużej mocy. „Ostatnia ośmiocylinrowa bryka [...] ostatni taki wóz” — oznajmia z dumą kustosza odpowiedzialnego za niezwyklej eksponat.

Roland Barthes pisze, że samochód jest współczesnym odpowiednikiem gotyckich katedr²⁶. Jeśli przyjmiemy taką optykę, warsztat-muzeum stanie się cmentarzyskiem ruin — znaków dawnej świetności antropocenu. Z kolei wspaniały Interceptor V8 będzie „wielkim tworem epoki powstałym w namiętnej wyobraźni nieznanymi artystami”²⁷. Warsztat-muzeum zatem to postapokaliptyczna heterotopia, która jednak nie jest miejscem nieruchomym, gdyż akumulacja czasu ma charakter dynamiczny. Przeszłość bowiem zachwyca swą mocą, objawia się w tym, co działało (i wciąż działa), w zbieranych fragmentach z trudem składanych w całość. W tym sensie jest to, by tak rzec, przeszłość utylitarna, nie pielęgnuje się jej dla samego podtrzymania kontinuum świadomości, ciągłości aksjologicznej, lecz po to, by czerpać z niej korzyści. W muzeum nowych czasów przeszłość nie wymaga namysłu, refleksji, nie jest punktem odniesienia, lecz punktem oparcia. Bez niej post-cywilizacja nie mogłaby trwać, ponieważ zatraciła zdolność wytwarzania, a nawet

²⁵ P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, s. 92.

²⁶ R. Barthes, *Nowy Citroën*, [w:] R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 190.

²⁷ *Ibidem*.

powielania narzędzi. Gorączkowa eksploatacja pozostałości antropocenu nie pozostawia czasu na spokojny namysł. Świat zmienia się zbyt szybko.

Jednocześnie, zgodnie ze spostrzeżeniami Tima Danta, owe wytwory przeszłości zaliczyć należy do porządku, który badacz określa mianem „kultury materialnej”. Nie służą bowiem wyłącznie zaspokojeniu potrzeb bohaterów, lecz pomagają im wyrazić, kim są, dokonać społecznego samookreślenia²⁸. Stąd przywiązanie Maxa do samochodu, który towarzyszy mu także w następnych częściach filmu. Dodajmy, że w opisywanej strategii upamiętniania nie ma miejsca dla natury, ponieważ z perspektywy postaci wciąż jeszcze pozostaje ona niezmienna. Oczywiście nie można też mówić o wielości historii, bowiem nostalgiczna użyteczność to jedyna miara przeszłości, ogniskująca tęsknotę za Mumfordowskim mitem maszyny²⁹ kojarzonym z tryumfującym antropoceniem.

POWRÓT DO PRZESZŁOŚCI JAKO NAJWIĘKSZE MARZENIE

W następnej fazie ewolucji postapokaliptycznej rzeczywistości stosunek do przeszłości, a co za tym idzie — jej upamiętnianie, podlega daleko idącym przeobrażeniom. Kolejna odsłona przygód Rockatanskiego, *Mad Max 2: Wojownik szos* (1981), kreśli bowiem wizję świata, w którym nikt nie ma już wątpliwości, że epoka człowieka dobiegła końca. Monolog narratora w ekspozycji filmu jasno nakreśla sytuacyjną ramę: „Pamiętam czasy chaosu, zburzone marzenia, jałową ziemię [...], świat eksplodował, miasta runęły, ruszyła karuzela gwałtu i strachu, ludzie stali się dla siebie wilkami, na drogach zapanował koszmar, przeżyć mogli jedynie bezwzględni łupieżcy [...]”. Widz szybko przekonuje się, że najwyższą wartość ma tu paliwo. Kto je posiada, ten zachowuje zewnętrzne atrybuty cywilizacji: mobilność i elektryczność. W obrębie diegezy możemy zatem odnaleźć wszystkie główne elementy narracji postapokaliptycznej.

Główny bohater, znany z pierwszej części, przemierza bezkresną pustynię w towarzystwie psa. Przypadkiem wplątuje się w wojnę między dwiema grupami: ludźmi szukającymi pokoju, którzy w małej ufortyfikowanej osadzie produkują paliwo, a zgrają przestępców pragnących odebrać im rafinerię. Max próbuje trzymać się z dala od konfliktu, lecz kiedy okazuje się to niemożliwe, decyduje się pomóc pierwszej grupie w ucieczce. Tutaj, w postapokaliptycznym świecie kilka lat po globalnej katastrofie, strategii upamiętniania organizują aksjologiczny wymiar egzystencji. Grupa przestępców zdaje się całkowicie odcinać od przeszłości, bandyci zachowują się niemal jak zwierzęta, co objawia się także w częstym zastępowaniu słów dzikimi

²⁸ T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, przeł. J. Barański, Kraków 2007, s. 24.

²⁹ Zob. L. Mumford, *Mit maszyny*, t. 1, przeł. M. Szczubińska, Warszawa 2012; L. Mumford, *Mit maszyny*, t. 2. *Pentagon władzy*, przeł. M. Szczubińska, Warszawa 2014.

okrzykami. Nie myślą o przeszłości, zanurzeni są w wiecznym „teraz”. Christopher Sharette wskazuje, że mamy tu do czynienia z utratą wiary w mit wspólnoty. Badacz zauważa też istotny paradoks: celebrowana przez grupę przemoc jest „wyrazem głębszego poczucia nieufności do mitycznej przeszłości, ale także urazy z powodu odcięcia od okresu, w którym wiara w ów mit dawała poczucie spójności z cywilizacją”³⁰. W tym sensie więc gest odcięcia się bandytów od przeszłości staje się gestem tragicznym. Jedynie przywódca grupy, charyzmatyczny lord Humungus, wykazuje zdolność do działania wykraczającego poza chwilową i bezrozumna przemoc. I on jednak jest wytworem nowych czasów, co dobitnie podkreśla nie tyle jego wygląd, ile przede wszystkim samochód. Bohater jeździ bowiem sześciokołowym monstrualnym pojazdem, który nie powstał w wyniku zawłaszczenia i przekształcenia samochodu pochodzącego z masowej produkcji antropocenu, lecz jest jednorazowym, niepowtarzalnym produktem nowego świata — brutalnego szabru i zbieractwa³¹.

Sytuacja wygląda inaczej wśród ludzi z rafinerii, do których niechętnie dołącza Rockatansky. Są oni świadomi, że wciąż żyją w szczególnego rodzaju kulturowym kontinuum. Pragną opuścić klatkę terażniejszości i marzą o lepszej przyszłości. Jednak formułowanie takich nadziei jest możliwe, ponieważ wspiera się na fundamencie przeszłości. W emocjonalnym dialogu między Maxem a przywódcą grupy — Pappagallo — ten ostatni zarzuca głównemu bohaterowi, że jest „padli-nożercą, pasożytem”, który „żywi się zewłokiem starego świata”. Pappagallo wydaje się pogodzony z tym, co się stało, i pragnie budować przyszłość, nie rozumie więc, dlaczego Rockatansky początkowo odrzuca jego propozycję wspólnej ucieczki przed zdziczałą bandą Humungusa. Oczywiście ową przyszłość tworzyć można tylko w pewnej relacji do przeszłości. I tutaj ujawnia się istota postapokaliptycznej pamięci. Technika i pozostałości inżynierskiego kunsztu antropocenu nie są przedmiotem podziwu, zwykle nie pomagają w samookreśleniu. Miniona epoka człowieka nie jest już zapośredniczana wyłącznie przez użyteczne wytwory materialne. Zbiorowa pamięć o niej opiera się, by posłużyć się słowami Aleidy Assmann, „na symbolicznych znakach, które utrwalają, uogólniają i ujednolicają wspomnienie oraz umożliwiają jego przekaz z pokolenia na pokolenie”³².

Towarzysz Pappagallo, Curmudgeon, poczciwy staruszek noszący wojskowy hełm i odznaczenia przypinane do znoszonej marynarki, pokazuje Maxowi serię pocztówek ze słonecznym wybrzeżem. Widać na nich plażę, ocean, roślinność, opalającą się kobietę w bikini, słowem: „woda, słońce, tylko się mnożyć” — jak

³⁰ Ch. Sharette, *The hero as pastiche: Myth, male fantasy, and simulacra in “Mad Max” and “The Road Warrior”*, „Journal of Popular Film and Television” 13, 1985, nr 2, s. 90.

³¹ Odwołuję się tu do artykułu Kierana Trantera, który obszernie pisze o relacjach bohaterów i samochodów w omawianej serii. Zob. K. Tranter, *“Mad Max”: The car and Australian governance*, „National Identities” 5, 2003, nr 1.

³² A. Assmann, *Cztery formy pamięci*, przeł. K. Sidowska, [w:] A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 49.

mówi podekscytowany bohater. W postapokaliptycznym świecie nie ma miejsca (dosłownie i w przenośni) na subtelną opowieść o przeszłości ani na gromadzenie artefaktów rekonstruujących „wielość historii”. Jest tylko miejsce dla idei raj, zachowywanej i pielęgnowanej w rzeczach banalnych, które nabierają nieledwie sakralnej wartości.

Postapokaliptyczne muzeum antropocenu to muzeum wyobraźni. Klęska miast, degradacja natury, rozkład społeczeństwa — wszystkie te elementy wydają się błahostką w porównaniu z ideą rajskiego ogrodu, która całkowicie zastępuje tęsknotę za zmechanizowaną cywilizacją. Pobrzmiwiają tu echa czegoś, co za Carolyn Marchant można by określić jako „opowieść o odzyskaniu Edenu” (*Recovery of Eden story*)³³. W postapokaliptycznej wersji wiąże się ona zwykle z powrotem do dziewiczej natury i nieskrępowaną prokreacją. Pocztówki jako nośnik wiedzy o przeszłości jasno określają też rolę kobiety. Michelle Yates ujmuje to w następujący sposób: „Raj reprezentuje nie tylko Ogród Eden, lecz także kobietę jako Eden. Kobieta i natura na tych obrazach są połączone jako obiekty, które mężczyźni, członkowie grupy wydobywającej ropę naftową, mogą odkryć i podbić”³⁴. Jak widać, postapokaliptyczne muzeum przeszłości tężeje w dawno, zdawałoby się, przezwyłączonych stereotypach.

Jeśli chodzi zaś o samo upamiętnianie natury, seria idyllicznych pocztówek wyraźnie ją idealizuje. Robin L. Murray i Joseph K. Heumann określają tego typu obrazy pojawiające się w filmach postapokaliptycznych mianem ekowspomnień (*eco-memories*). Bohaterowie żyjący w świecie po katastrofie tęsknią za środowiskiem naturalnym, które nie istnieje już w obrębie diegezy, lecz jest wciąż dostępne dla widzów w pozadiegetycznym świecie³⁵. Stąd tendencja do myślenia o naturze i przeszłości w kategorii opowieści o utraconym, choć możliwym do odzyskania, Edenie. Paradoksalnie ekowspomnienia bohaterów nie przedstawiają antropocenu jako epoki, która doprowadziła do zniszczenia natury, lecz jako okres, w którym człowiek żył z nią w swoistej harmonii.

Jest jeszcze jeden element związany z postrzeganiem przeszłości wart przywołania. Otóż w surowym świecie, w którym niemal cały dorobek intelektualny ludzkości został zniszczony, każdy przedmiot pozbawiony na pierwszy rzut oka wartości użytkowej, staje się czymś niezwykłym. Człowiek postapokalipsy skrzętnie gromadzi takie rzeczy, choć nie do końca je rozumie. W świecie po katastrofie bowiem ludzie na nowo uczą się, że niektóre przedmioty pełnią jedynie funkcję estetyczną.

³³ C. Merchant, *Reinventing Eden. The Fate of Nature in Western Culture*, New York-London 2003, s. 2.

³⁴ M. Yates, *Re-casting nature as feminist space in “Mad Max: Fury Road”*, „Science Fiction Film and Television” 10, 2017, nr 3, s. 357.

³⁵ R.L. Murray, J.K. Heumann, *Ecology and Popular Film. Cinema on the Edge*, Albany 2009, s. 92. W tym kontekście autorzy wspominają o *Zielonej pożywce* (*Soylent Green*, reż. Richard Fleischer, 1973), *Niemym wyszcigu* (*Silent Running*, reż. Douglas Trumbull, 1972) i *Człowieku Omega* (*Omega Man*, reż. Boris Sagal, 1971).

W omawianym obrazie pieczołowicie przechowywaną manifestacją przeszłości staje się pozbawiona obudowy pozytywka grająca melodię *Happy Birthday to You*. Zdziczały chłopiec, który dostaje ów przedmiot od Maxa, jest nim zafascynowany. W unikatowym mechanizmie mieszka bowiem duch niepojętej przeszłości. Drobiazg do niczego nie służy, a jednak jest cenny. Owo niemal instynktowne upodobanie do dawnych przedmiotów, stanowi podstawę do budowania własnej tożsamości³⁶. Jednak nie dzieje się tak dlatego, że mówią one bohaterom, kim oni są, lecz raczej — kim przestali być³⁷. Nawet w takim przypadku przedmioty te otwierają drogę ku samookreśleniu. Wszak, jak podkreśla Marc Augé, idea postępu, która — dodajmy — w postapokaliptycznym chaosie jest szczególnie istotna, tłumaczy się w relacji „potem” do „przedtem”³⁸. Skrzętnie gromadzone bezużyteczne artefakty przeszłości niejako na nowo ją konstytuują i tym samym stwarzają miejsce na myślenie o tym, co może nadejść. Dlatego grupa z rafinerii jest w stanie zbudować nową rzeczywistość. Natomiast Max Rockatansky nie potrafi zaakceptować tego, co już było. Odwołując się do Freuda, można powiedzieć, że powtarza przeszłość w warunkach oporu, lecz tak naprawdę jej sobie nie przypomina³⁹. Wydaje mu się, że zwracając się ku rzeczom użytecznym, z łatwością odrzuca tragedię, która go spotkała (śmierć rodziny). Jednak nieprzepracowana trauma uniemożliwia mu dalsze normalne życie. Dlatego znów kończy samotnie, na pustkowiu. Jednak wędrówka bohatera wciąż trwa, a *Mad Max pod Kopułą Gromu* (1985) przynosi kolejne przygody i zupełnie nowe spojrzenie na zjawisko upamiętniania minionej cywilizacji.

NOWE ODCZYTANIA PRZESZŁOŚCI

Tym razem Rockatansky trafia do Bartertown, gdzie poszukuje skradzionego dobytku. Działające miasto wytwarzające własną energię nie jest wszakże obiektem podziwu ani znakiem technologicznego tryumfu. Jego dobrobyt ufundowany na wyzysku i zwierzęcych odchodach pełniących rolę paliwa nawiązuje do niemoralnego antropocenu. Zresztą sama przywódczyni Ciotechka Entity nie ukrywa przed Maxem, że aby utrzymać rozkwitającą cywilizację, konieczna jest zbrodnia. Skonfliktowany z nią bohater kończy wygnany na pewną śmierć. Ledwie żywy zostaje jednak odnaleziony i uratowany przez członków społeczności składającej się z na-

³⁶ Okazuje się, że chłopiec zostaje przywódcą grupy i to on jest narratorem, który opowiada o przeszłości i spotkaniu z Maxem Rockatanskym.

³⁷ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 14. Choć francuski badacz formułuje tę myśl w odniesieniu do współczesności, doskonale pasuje ona również do świata po katastrofie i zyskuje przy tym na wyrazistości.

³⁸ *Ibidem*, s. 13.

³⁹ Z. Freud, *Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie*, przeł. A. Czownicka, [w:] Z. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 269.

stolatków i dzieci. Społeczność ta nosząca cechy rdzennych mieszkańców kontynentu⁴⁰ bardzo kontrastuje z przywołanym miastem, które reprezentuje postapokaliptyczny imperializm, a tym samym pozostałości skorumpowanej cywilizacji⁴¹.

Tymczasem owa kilkudziesięcioosobowa gromada, do której trafia Max, zamieszkuje skaliste okolice rzeki. Dzieci żyją we względnym dostatku, ponieważ mają dostęp do wody pitnej. Są też dobrze zorganizowane i jako społeczność jasno określają swój cel. Otóż wszystko, co robią, podporządkowane jest wyczekiwaniu na nadejście kapitana Walkera, wybawcy, który zabierze je do Ziemi Obiecanej. Max zdaje sobie sprawę, że jego nieletni wybawiciele nie pamiętają świata sprzed katastrofy nazywanej „atomową zimą”. Przeszłość wszakże jest dla nich bardzo ważna, kiedy więc Rockatansky wyraża ostrożne wątpliwości związane z przybyciem Walkera, przywódca z dumą objaśnia: „Wszystko zapisano i zapamiętano”. Społeczność przekazuje sobie z ust do ust opowieść, która ma trafić do potomnych. Czas staje się czymś abstrakcyjnym, koniec okazuje się początkiem (Apokalipsa). Pilot, kapitan Walker, jest tu bohaterem, który przeżył i może zapewnić ocalałym dostatnią przyszłość. Legenda wsparta zostaje przedmiotami, zdjęciami, strzępkami notatek z przeszłości i z punktu widzenia dzieci układa się w spójną opowieść o możliwym nowym początku.

Max oczywiście stara się im wytłumaczyć, że wszystko to jest nieprawdą. Jaką wszakże siłę mogą mieć jego argumenty, jeśli dzieci dysponują nawet prawdziwym samolotem pasażerskim, który wylania się dumnie z piasków pustyni? Świetnie widać tutaj formowanie dwóch rodzajów pamięci omówionych przez Assmann. Z jednej strony mamy eksponowaną pamięć funkcjonalną — kulturową wiedzę, która wiąże wszystkich członków danej grupy, a którą przyswajają w procesie wychowania. Przedstawione w filmie dzieci uczą się jej, przez co czynią ją integralną częścią własnej świadomości. Z drugiej strony obok kształtuje się pamięć magazynująca — zobiektywizowana i zapisana w różnych systemach znaków oraz w nośnikach materialnych⁴². Max zyskuje do nich dostęp, gdy tylko pojawia się w osadzie, ponieważ są one ważną częścią wspólnej tożsamości.

W tej fazie postapokalipsy mamy już do czynienia z pokoleniem, które wyrosło w czasach po katastrofie, nie może więc zakorzenić swych źleznależisk w konkretnej przeszłości. Samo więc ją wynajduje⁴³. Omawiany film jest ciekawym przykładem

⁴⁰ Doprecyzowując, za Paulem Williamsem można powiedzieć, że społeczność białych dzieci reprezentuje połączenie kultury Aborygenów z kulturą skazańców zsyłanych na kontynent australijski. Zob. P. Williams, *Beyond "Mad Max III": Race, empire, and heroism on post-apocalyptic terrain*, „Science Fiction Studies” 32, 2005, nr 2, s. 306.

⁴¹ Zob. C. Verevis, *Another green world*, s. 137.

⁴² A. Assmann, *Pamięć magazynująca i funkcjonalna*, przeł. K. Sidowska, [w:] A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, s. 61.

⁴³ Postępowanie grupy wpisuje się w koncepcję „tradycji wynalezionej” opisywanej przez Erica Hobsbawma. Składają się na nią bowiem działania o charakterze rytualnym i symbolicznym, które wpajają mieszkańcom osady pewne wartości i normy poprzez ciągłe repetycje, co sugeruje konty-

formowania się pamięci zbiorowej niejako od podstaw. Słowa takie jak „wideo”, „wieżowce” wypowiedane są niczym rytualne formuły, a obrazy zyskują nowe znaczenia: miasto staje się Ziemią Obiecaną, autostrada — rzeką światła, samolot — statkiem powietrznym, przypadkowy pilot na zdjęciu — zbawcą. A jednak tylko w ten sposób, w powtarzalności rytuału, tworzy się ciągłość z przeszłością⁴⁴. Muzeum antropocenu zyskuje więc rzeczywiste materialne kształty z pieczołowicie przechowywanymi artefaktami. Przeszłość skostniała w raz na zawsze uporządkowanych muzealnych eksponatach staje się punktem odniesienia dla terażniejszości. Epoka człowieka nie może być więc Rajem, do którego się tęskni, ponieważ zasób źródeł nie obejmuje takiej idei, takiego miejsca. Ziemia Obiecana zatem w odróżnieniu od opowieści o przywróceniu Edenu jest projektem niewymagającym uporczywego patrzenia wstecz⁴⁵. Dawny świat pozostaje jedynie mglistym wzorcem. Dorosli, których dotąd spotykał główny bohater, myśleli o przeszłości inaczej, inaczej też ją upamiętniali. Ich spojrzenie w przód, nadzieja, że „potem” coś zmieni, były w istocie pragnieniem powrotu do czasów sprzed katastrofy. Myślenie takie wydaje się pokrewne Baumanowskiej retrotopii rozumianej jako wizja osadzona w utraconej, ale nieumarłej przeszłości⁴⁶. Kurczowo trzymając się tego, co było, bohaterowie szukali znanych punktów odniesienia, przyszłość bowiem wydawała się niejasna, budziła lęk. Jednak społeczność dzieci, które pamiętają tylko postapokaliptyczne pustkowia, nie dzieli z nimi tych uczuć.

Mimo wszystko pamięć wspólnoty musi się w czymś zakorzenić. Connerton ujmuje to w następujący sposób: „Na głębszym poziomie jest tak, że we wszystkich formach doświadczenia opieramy się zawsze na konkretnych doświadczeniach z wcześniejszych okoliczności, co stanowi warunek zrozumiałości”⁴⁷. Dla ludzi, którzy wyrosli w postapokaliptycznym świecie, istnieje tylko jedna „wcześniejsza okoliczność” — katastrofa. To wydarzenia z nią związane stanowią punkt odniesienia, swoisty drugi „początek”, w którym nie chodzi o stworzenie świata, ale ukonstytuowanie się wspólnoty jako odrębnego bytu⁴⁸. Oczywiście budulcem funda-

nuowanie przeszłości. Jednocześnie tradycje te odpowiadają na nową sytuację, pomagają uzyskać poczucie stałości i stabilności w zmieniającym się świecie. Zob. E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008, s. 10.

⁴⁴ P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, s. 100.

⁴⁵ W Księdze Rodzaju (3,24) czytamy: „Wygnawszy zaś człowieka, Bóg umieścił na wschód od ogrodu Eden cherubów i miecz z połyskującym ostrzem, aby strzec drogi do drzewa życia” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, oprac. Zespół Biblistów Polskich, Poznań 2003). W wypadku Edenu zatem pamięć o utraconej rajskiej przeszłości pozostaje wciąż aktualna.

⁴⁶ Por. Z. Bauman, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, przeł. K. Lebek, Warszawa 2018, s. 13.

⁴⁷ P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, s. 39.

⁴⁸ Por. H. Samsonowicz, *Mity „Początku”*, [w:] H. Samsonowicz, *O „historii prawdziwej”. Mity, legendy i podania jako źródło historyczne*, Warszawa 1997, s. 27–40.

mentów zrozumiałości muszą stać się ledwie skrawki przeszłości, a wszystkie luki wypełniane są przez społeczną opowieść. Próżno szukać tu wyraźnego oddzielenia porządków natury i technologii. Z perspektywy historycznej można powiedzieć, że mamy do czynienia z mitem rozumianym jako „zapis realnych epizodów z przeszłości, a więc znaczących, lecz przypadkowych wydarzeń”⁴⁹. Pamięć z konieczności kurczy się i zamyka w jednym, wąskim strumieniu narracji, której prezentacja nabiera cech rytualnych. Jaskinia przeznaczona na gromadzenie przedmiotów sprzed katastrofy pełni funkcję swoistego muzeum. Należy jednak poczynić istotne zastrzeżenie. Przedmioty, „eksponaty”, którymi dysponuje społeczność, nie są w żaden sposób reprezentatywne dla dziedzictwa antropocenu. Dodajmy, że jest to charakterystyczna cecha postapokaliptycznych muzeów w ogóle.

NIE MA POWROTU DO ANTROPOCENU

Niedobór artefaktów, tak charakterystyczny dla *Mad Maxa pod Kopułą Gromu*, wiadać też w ostatniej części tetralogii. Jednak *Mad Max. Na drodze gniewu* (2015) pokazuje jednocześnie elementy zupełnie innego spojrzenia na przeszłość. Oczywiście towarzyszą temu nowe strategie upamiętniania. Przede wszystkim zmienia się samo definiowanie przeszłości jako punktu odniesienia dla teraźniejszości i przyszłości. Z pozoru wszystko zaczyna się podobnie jak w poprzednich częściach. Tym razem narratorem jest sam Max, który w kilku zdaniach, przeplatanych strzępkami programów informacyjnych, rysuje typowy dla rzeczywistości postapokaliptycznej obraz: wokół panują chaos i przemoc, ludzie walczą o paliwo i wodę, środowisko jest skażone, słowem: dawny świat się zawalił. Bohater znów ma kłopoty i po krótkiej walce zostaje uwięziony przez grupę skupioną wokół Wiecznego Joe — tyrana dysponującego olbrzymimi zasobami świeżej wody, którą nazywa aqua-cola. Dodajmy, że Joe skąpo racjonuje posiadane przez siebie zasoby. Jego wycieńczeni i chorzy poddani wielbią go jednak bezgranicznie. Jest to niezwykle istotna zmiana, ponieważ — inaczej niż w poprzednich częściach — to nie paliwo, lecz woda staje się najważniejszym dobrem świata po zagładzie. Odczytując czwartą część przez pryzmat postulatów ekokrytyki, zwłaszcza w ujęciu ekologii społecznej, wskazać należy na wyraźne powiązanie zagadnień dotyczących eksploatacji środowiska naturalnego oraz problemu wyzysku i biedy⁵⁰. Następuje tu także odcięcie od paradygmatu mechanistycznego, afirmującego zdobycze technologiczne jako narzędzie rozwiązywania problemów. W filmie bowiem technologia służy jedynie utrzymaniu władzy, a nie dobru człowieka i natury⁵¹.

⁴⁹ M. Czeremski, *Struktura mitów. W stronę metonimii*, Kraków 2009, s. 56.

⁵⁰ Zob. G. Garrard, *Ecocriticism: The New Critical Idiom*, London-New York 2012, s. 32.

⁵¹ Por. M. Bookchin, *The Philosophy of Social Ecology: Essays on Dialectical Naturalism*, Montréal-New York-London 1996, s. 90–92.

Tymczasem uwięziony Rockatansky zostaje wykorzystany jako przymusowy dawca krwi. Przywiązany do samochodu i podłączony do kierowcy bierze udział w pościgu za zbiegłą Cesarzową Furiosą, kobietą, która pomogła w ucieczce pięciu nałożnikom Wiecznego Joe. Tyran wyszukiwał bowiem młode zdrowe kobiety i zmuszał je do rodzenia dzieci. Stworzył dla nich rodzaj więzienia, które było jak wielki sejf w skale. W środku znajdowały się wszelkie wygody dostępne w świecie po katastrofie: znaki cywilizacyjnej potęgi antropocenu. W ten sposób przywódca odcinał swe nałożnice od trudów postapokaliptycznego życia i rekompensował niewolę. Ucieczka kobiet była więc gestem odrzucenia narzuconej przez niego hierarchii wartości zakorzenionej w przeszłości.

Max radzi sobie w trudnej sytuacji i oswobodzony sprzymierza się z Furiosą. Oboje chcą zawieźć kobiety do Oazy Licznych Matek. Jest to spokojna kraina wolna od zanieczyszczeń, w której Furiosa spędziła dzieciństwo, a porwana i wychowana przez Wiecznego Joe nigdy nie porzuciła marzeń o powrocie. Mamy więc do czynienia z kolejną ważną zmianą: bohaterowie nie wspominają już świata sprzed katastrofy, ale punktem odniesienia staje się coś, co wydarzyło się już po owym momencie „zero”. Odróżnia to Oazę od Ziemi Obiecanej, o której marzyła społeczność dzieci. Wszak i one mimo wszystko wspominały „atomową zimę”, a własne ocalenie uzależniały od umiejętności pilota Walkera i cudownej mocy samolotu. Tutaj postapokaliptyczny świat zyskuje swą własną, autonomiczną przeszłość niezależną od antropocenu. Epoka człowieka wydaje się w filmie nieistotna. Elementy technologii, przedmioty z przeszłości nie wzbudzają już żadnych ciepłych uczuć, zachwyty nad geniuszem poprzedników. Po prostu istnieją jako oczywisty składnik rzeczywistości. Co więcej, to że ludzie Wiecznego Joe łączą się z maszynami, tworząc swego rodzaju złożenia/hybrydy⁵², budzi odrazę, potęguje wrażenie obcości. Nie ma tu więc mowy o tęsknocie za minioną epoką. Reżyser dobitnie akcentuje to w scenie, w której młoda uciekiniarka zwana Mądrą Toast bawi się pozytywką. Jest to przedmiot bliźniaczo podobny do tego, który wzbudził tyle zachwyty u zdziczałego chłopca w drugiej części serii. U kobiety jednak nie wywołuje żadnych uczuć: kiedy kręci korbką, nawet na niego nie patrzy. Po prostu chce zająć czymś ręce.

Nowa epoka ma swe własne fascynacje i podniety. Nie upamiętnia antropocenu, bo też nie przyniósł on niczego, poza zniszczeniem i brudem⁵³. O tym, że nie ma tu już miejsca na dawną wersję przeszłości, świadczą też inne elementy, takie jak choćby sposób przedstawienia osób z niepełnosprawnością. Pozbawiona ręki Furiosa doskonale radzi sobie w nieprzyjaznej rzeczywistości, niepełnosprawność nie

⁵² Por. M.W. Pesses, *'So shiny, so chrome': Images and ideology of humans, machines, and the Earth in George Miller's "Mad Max: Fury Road"*, „Cultural Geographies” 26, 2019, nr 1, s. 47–50.

⁵³ Zob. M. Kowalczyk, *„Mój świat wypełnia ogień i krew” — „Mad Max: Na drodze gniewu” i semantyczne gry z postapokaliptycznym brudem*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 114.

obniża jej bojowego potencjału⁵⁴. Ponadto film rezygnuje z prostej relacji łączącej kobietę z naturą, w której kobieta pozostaje bierna i poddaje się męskiej aktywności utożsamianej z kulturą⁵⁵.

Cóż zatem upamiętnia ten świat, zdawałoby się odcięty od korzeni? Otóż tym, co warto wspominać, uświęcać, jest czysta natura. W filmie pojawia się Strażniczka Nasion, która zawsze nosi przy sobie torbę wypełnioną tym cennym dobrem. Uważa, że w świecie po katastrofie nie ma większego skarbu. Pokazuje nasiona z dumą i oznajmia, że są w stu procentach naturalne. Owa torba pełni funkcję nie tylko zapowiedzi lepszego jutra, lecz także przenośnego muzeum. Nasiona stają się eksponatami, znakami nieskażonej przez człowieka przeszłości, która istnieje materialnie. Nawet Wieczny Joe i jego żołnierze doceniają potencjał takiego dziedzictwa. Wszak tyran używa wszelkich możliwych sposobów, by odzyskać nałożnice, które są szansą na zdrowe, „naturalne” dzieci.

Owo odcięcie od przeszłości jako historii człowieka wybrzmiewa dobitnie w zakończeniu filmu, gdy na ekranie pojawiają się słowa zapisane przez Pierwszego Kronikarza: „Dokąd mamy iść, my, którzy przemierzamy pustkowia w poszukiwaniu lepszych siebie”. Już samo nazwanie piszącego „Pierwszym”, sugeruje, że nie było przed nim innych podobnych kronikarzy lub przynajmniej, że to on odgrywa najważniejszą rolę w dawaniu świadectwa przeszłości. W słowach wybrzmiewa także sugestia, że postapokaliptyczny świat nie chce powrotu antropocenu, lecz pragnie budować własną przyszłość, jakkolwiek trudne by to było.

Czwarta część przygód Rockatanskiego prezentuje ostatnie stadium ewolucji postapokaliptycznego upamiętniania, w którym znika człowiek jako miara historii, znikają też jego technologiczne wytwory. *Mad Max. Na drodze gniewu* jest więc logicznym zwieńczeniem serii. Z jednej strony obraz powiela frenetyczne wyobrażenia wpisane we współczesny dyskurs ekologiczny, przewidujące, jak będzie wyglądał świat, jeśli zmiany klimatyczne nie zostaną zatrzymane⁵⁶. Z drugiej zaś przełamuje ich pesymizm. Przyjrzyjmy się ostatniej scenie: Max odchodzi w spokoju, pieszo, wreszcie pogodzony ze światem i z przeszłością, a wokół niego ekstatycznie rozradowani wynędzniali ludzie garną się do czystej wody spadającej z wysokiej skały. Umilkł ryk silników, ludzie nie potrzebują już paliwa, nie potrzebują cywilizacji. Szczyty wysokich skał są obiecująco zazielenione, a wertykalny porządek końcowych ujęć sugeruje, że to jest ideał, do którego należy dążyć. Epoka człowieka przeminęła i nie zasłużyła na upamiętnienie. Nadszedł czas natury.

⁵⁴ Zob. B. Fletcher, A.J. Primack, *Driving toward disability rhetorics: Narrative, crip theory, and eco-ability in “Mad Max: Fury Road”*, „Critical Studies in Media Communication” 34, 2017, nr 4, s. 349.

⁵⁵ Zob. M. Yates, *Re-casting nature...*

⁵⁶ Zob. E. Swyngedouw, *Apocalypse forever?: Post-political populism and the spectre of climate change*, „Theory, Culture & Society” 27, 2010, nr 2–3, s. 217–218.

STRATEGIES FOR COMMEMORATING THE ANTHROPOCENE IN POST-APOCALYPTIC CINEMA: A STUDY OF GEORGE MILLER'S *MAD MAX* FILM SERIES

Summary

The article discusses various ways of commemorating the heritage of the Anthropocene in post-apocalyptic cinema. The main subject of consideration is the *Mad Max* series of films by George Miller. The author of the text shows the evolution of thinking about the human era, as well as changes in the paradigms of organizing memory. Furthermore, the article separates the phases of evaluating the past in the discussed tetralogy: from longing for civilization and technological power, through dreams of its reconstruction, to the rejection of the Anthropocene and a turn towards pure nature.

Keywords: Mad Max, Anthropocene, post-apocalyptic cinema, George Miller